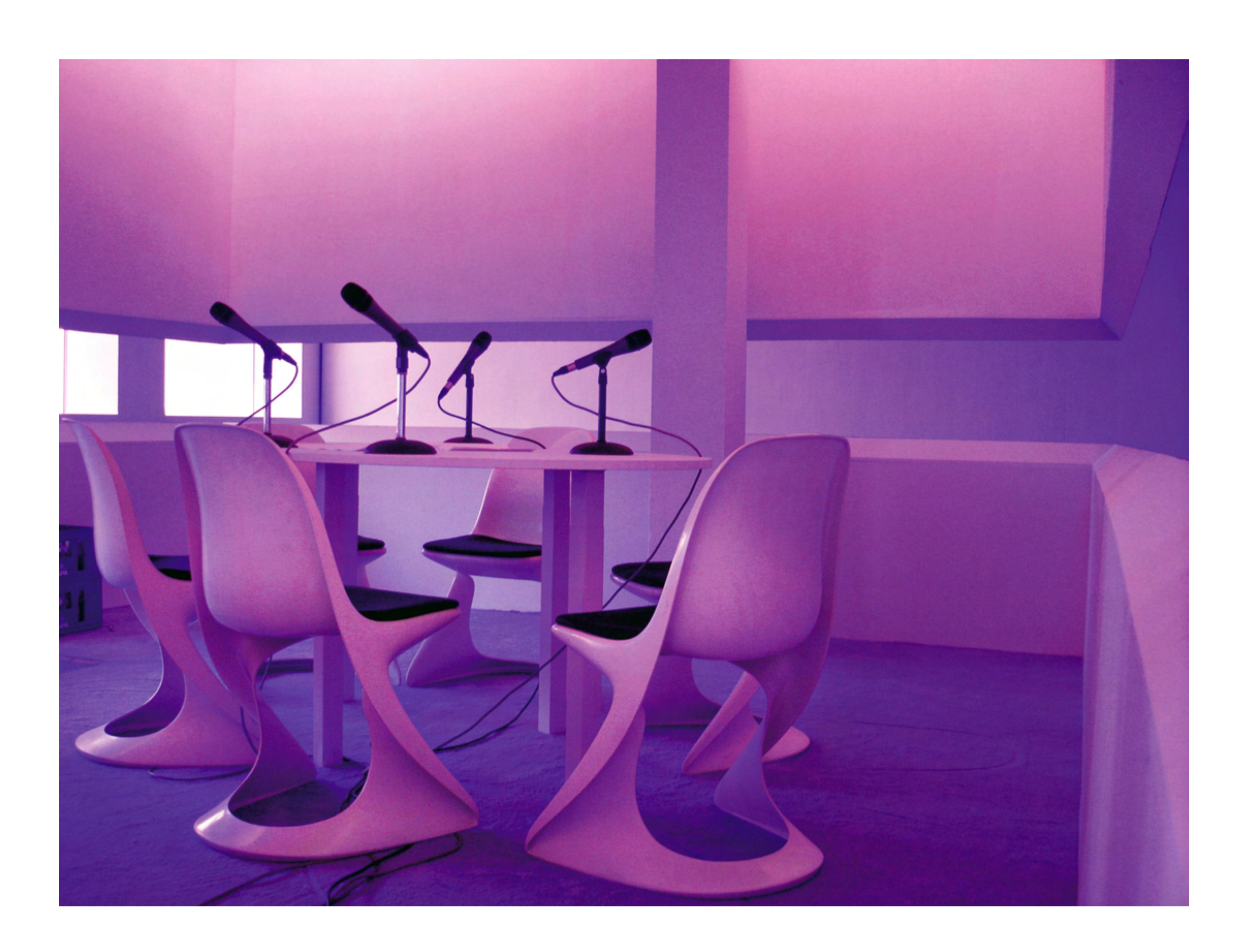


RADIO COLOR STUDIO 1 2005
studio d'enregistrement | De Appel | Amsterdam

My life in the bush of ghosts

INTERVIEW | CLAIRE STAEBLER | LAURENT GRASSO | CHRISTOPHE KIHM

CLAIRE STAEBLER : En 2005, le Curatorial Training Program t'a invité à participer à *Radiodays* et à formaliser l'installation d'un studio de radio pour la durée d'un mois à De Appel, quelle avait été ta première réaction ?

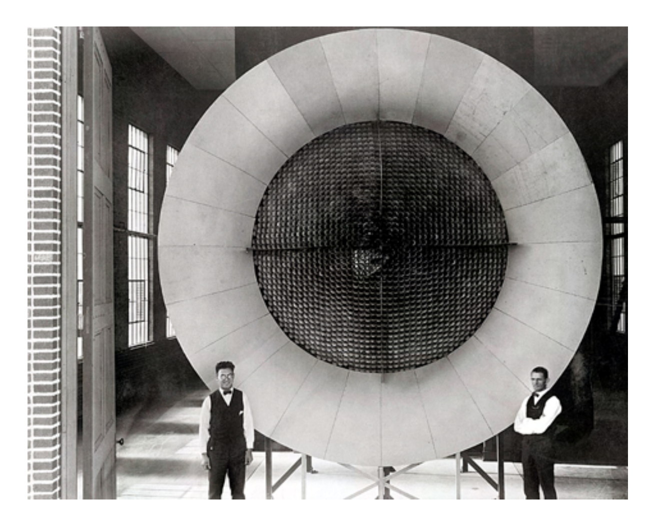
LAURENT GRASSO : J'ai toujours considéré *Radiodays*, comme bien plus qu'un projet de radio, presque comme une exposition invisible. Pour vous il y avait l'idée de faire une radio mais aussi que l'on ne voie rien et que l'on arrive dans un espace vide. Nous venions, à la même période de voir au Boijmans Van Beuningen, l'exposition *Tomorrow is an other fine day* de Rirkrit Tiravanija où l'on déambulait dans un espace vide, en écoutant le récit de ses pièces. Cette question du visible et de l'invisible est présente dans mon travail depuis longtemps et je pense que c'est ce qui m'a intuitivement attiré dans votre projet. Pour moi *Radiodays* était comme une exposition traitant des ondes et dont la matière serait les ondes radio. Ma première question a été : qu'est ce qu'on fait de l'espace quand finalement on décide d'émettre, quand les choses quittent l'endroit d'où elles ont été produites ? Et aussi : est-ce que le fait de les faire pouvait constituer quelque chose de visible ?
L'essentiel c'était que l'on entende mais pas forcément que l'on voie. À partir de là j'ai essayé aussi de créer une tension entre ce qui pouvait être montré et ce qui ne le serait pas. Ce qui est resté c'est que l'on vous voit à travers une fente et qu'il se crée un jeu entre les gens à l'extérieur d'une boîte laissant apparaître une activité et que celle-ci devient purement plastique, avec des gens à l'intérieur, comme des morceaux de couleur qui se déplacent. C'était pour moi la suite d'un dispositif déjà en place dans *Radio Ghost* qui consistait à créer une cabine radio à travers laquelle on voyait un film d'une façon un peu réduite.

CLAIRE STAEBLER : L'œuvre que tu viens d'évoquer, *Radio Ghost*, traitait déjà la question du son et de la radio. Peux-tu revenir sur le contexte de cette œuvre réalisée en 2003 ?

LAURENT GRASSO : Au moment où j'ai fait *Radio Ghost* se sont reposées pour moi les questions liées à l'installation. J'ai toujours mis mon travail en balance avec le cinéma, non pas dans un rapport de concurrence mais vraiment comme source d'inspiration, et je me suis dit que, finalement, pour moi, une installation c'est comme une machine autonome c'est-à-dire qu'elle peut fonctionner avant que le spectateur y pénètre et elle peut continuer à fonctionner après. Il y a ni début ni fin. Quelqu'un entre et sort mais cette chose continue à « respirer » avant et après que l'on y soit, et pendant aussi. Donc le spectateur arrive vers quelque chose qui tourne déjà et il vient presque déranger ce fonctionnement autonome. Ça c'est une première chose. La deuxième c'est que ces installations, ces dispositifs, m'aident moi à me projeter dans une autre réalité et aident le spectateur à se projeter dans ce qui lui est proposé, mais aussi et surtout à y greffer une autre proposition mentale, quelque chose qui viendrait de lui. C'est à partir de ces éléments-là que j'ai construit *Radio Ghost* et que j'ai continué à travailler pour le studio *Radio Color*, à De Appel.

CLAIRE STAEBLER : Est-ce que tu cherches à fixer, à donner une représentation, même mentale, à des phénomènes qui n'en ont pas ? À propos de *Radio Ghost* tu as expliqué : « Cette immatérialité m'intéresse car les données que j'ai envie de manipuler aujourd'hui sont invisibles : le temps, les ondes magnétiques, l'allusion à d'autres cadres spatio-temporels ».

LAURENT GRASSO : Comme tout le monde, j'aime bien quand je traverse une exposition me sentir déplacé, projeté ailleurs, déconnecté, construire une situation, un cadre spatio-temporel. En général je travaille plutôt sur la lenteur que sur la vitesse : ralentir les choses, ralentir les déplacements, produire un autre type de temporalité. Il y a toujours un côté un peu hypnotique dans mes installations, dans mes films qui m'aide à un moment donné à « bloquer » le spectateur, ou plutôt le ralentir, pour lui proposer autre chose.



CLAIRE STAEBLER : Il existe toute une série de mythes et de légendes liée à la technologie et aux apparitions de l'ordre du spiritisme. Ces histoires t'ont-elles inspiré pour *Radio Ghost* ? Quel a été le point de départ de ce que tu appelles « un conte contemporain un peu abstrait » ?

LAURENT GRASSO : La Chine, par rapport à mon travail, a toujours été un endroit assez muet pour moi. Je n'avais pas d'images mentales de cet endroit et comme j'aime bien constituer des images plutôt à travers une situation de manque, construire des choses qui ne donnent pas tout, je trouvais assez intéressant pour moi de me retrouver là-bas. Je cherchais des choses – pas à montrer – mais des phénomènes qui puissent entrer dans ma recherche. Au début je me suis intéressé au Feng Shui puis j'ai rencontré un acteur chinois qui a commencé à me raconter des histoires de fantômes qui apparaissaient sur des lieux de tournage de cinéma. Que les tournages puissent être un réceptacle d'apparitions paranormales fut le point de départ de *Radio Ghost*. Ce qui m'intéressait c'était d'une part le dispositif de tournage comme lieu d'accueil à des fantômes – en tout cas ce qu'ils appelaient des fantômes –, et d'autre part la coexistence d'un certain type de technologies et d'apparitions paranormales. J'aimais aussi le fait que, comme par hasard, cela apparaisse précisément là où l'on fabrique de la fiction et que cela fasse comme une autre couche de fiction incontrôlable qui venait s'ajouter. À Hong Kong les gens vivent avec les morts et les esprits. C'est une dimension présente en continu, leur vie est organisée en fonction de ça. Hong Kong, plus que Pékin, est une ville high tech proche de la science-fiction où en même temps cohabitent ces histoires. J'ai même trouvé là-bas une sorte de guide pour les fantômes et les apparitions paranormales. Les gens se déplacent dans la ville pour aller voir des choses qui n'existent pas. C'est comme une carte de l'invisible.

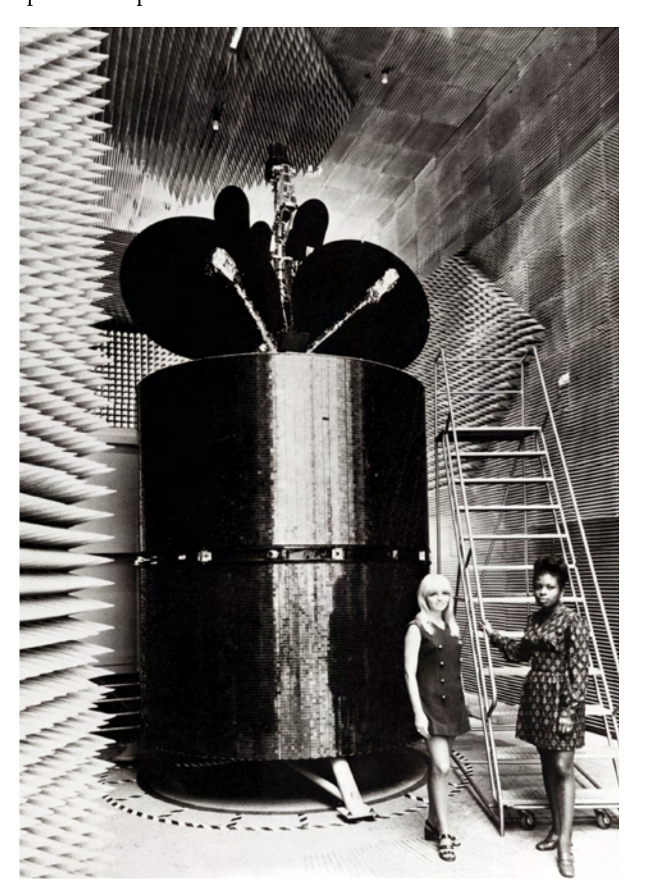
CLAIRE STAEBLER : Christophe, à propos du travail de Laurent, tu as parlé dans l'un de tes articles du mot « capture » qui provient du verbe latin *capio, is, ere* et qui signifie à la fois « prendre en main » et « concevoir dans son esprit ». Peux-tu revenir, au regard de ce que nous venons de dire, sur l'actualité de ce terme dans le travail de Laurent et en général ?

CHRISTOPHE KIHM : Dans le sens qui m'intéresse, capture est liée à la chasse. On ne capture jamais que ce que l'on cherche à attraper. La capture nécessite la fabrication de pièges, de dispositifs qui peuvent le cas échéant être sons ou/et images. Ces pièges, chez Laurent, ont pour objet la capture de choses fugitives, fuyantes, immatérielles et invisibles. La question reste cependant posée : comment fabriquer des pièges pour capturer l'invisible lorsqu'on utilise une caméra vidéo ? De la même façon, quels pièges pour capturer les esprits lorsqu'on enregistre des sons ? De plus, les dispositifs sont des instruments de capture qui fonctionnent de deux manières complémentaires : puisque des pièges sont aussi tendus pour les spectateurs qui entrent dans les installations.
Pour capturer des choses, il faut obligatoirement avoir recours à une cartographie, laquelle passe par un quadrillage de l'espace : il faut situer les choses que l'on doit attraper. Pour pouvoir situer les choses, on est obligé de concevoir des grilles comme autant de découpages de l'espace et du temps. C'est ainsi que l'on parvient à la prise d'un objet. Ce n'est pas un hasard si le livre dont Laurent parlait à l'instant propose un quadrillage de l'espace pour localiser des choses invisibles. Le problème de la localisation est d'autant plus important que les formes à saisir sont invisibles. On a fabriqué des appareils, on a conçu des cartes pour cela, qui datent d'aussi longtemps que l'existence des fantômes fascine.

LAURENT GRASSO : Pour revenir à cette idée de capture au cinéma et même dans le documentaire, il y a aussi cette idée du point de vue. Avec quel point de vue on va montrer telle ou telle action ? Dans mes dernières œuvres, la question du point de vue, mais aussi celle du placement de ma caméra et de mon micro dans des endroits inhabituels a été capitale. J'ai même formulé le fantasme de pouvoir placer ces deux instruments de capture dans des endroits qui n'existent pas. J'essaie de les faire aller jusque dans des endroits inaccessibles, sur des lieux qui sont de l'ordre de la fiction. Donc il y à la fois les fantômes, et puis l'autorisation de survoler une ville en hélicoptère à une altitude habituellement impossible (*Radio Ghost*). Comment aller tout le temps plus loin dans le réel pour amener, comme une espèce de surface, une situation extraordinaire ? Cette situation peut également être au sol. Dans *Le Temps Manquant*, je filme des joueurs de foot figés et on voit bien qu'il se passe quelque chose de bizarre juste dans le mouvement de la caméra. *Radio Ghost* c'était aussi ça : survoler les choses de façon réelle et donner un point de vue sur quelque chose d'invisible.

CHRISTOPHE KIHM : Ce qu'il faut peut-être ajouter concernant le point de vue, c'est qu'il ne doit pas être ou toujours *fixe* ou toujours *mobile*. Il peut changer, et alors se déterminer dans un état flottant. Lorsque le point de vue bouge, le monde flotte.

LAURENT GRASSO : C'est tout à fait cela : construire un point de vue flottant pour créer un décalage par rapport à la réalité. On passe d'un point de vue à un autre, et c'est aussi comme cela qu'on fabrique des états de conscience.



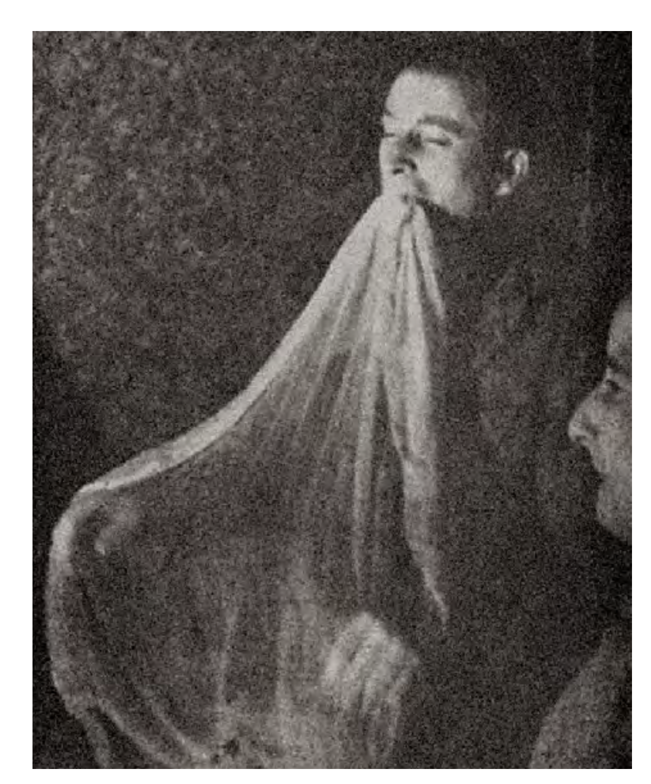


CHRISTOPHE KIHM : La référence aux protocoles de l'expérience scientifique fonctionne de manière assez sensible dans tout ce que Laurent produit. Il s'agit assez systématiquement de créer une situation à l'intérieur de laquelle les choses puissent émerger. Il n'y a pas d'*expérience* scientifique qui se détermine par des blocages. Dans le processus même de l'expérience, les choses sont ouvertes, ce qui laisse la place à de l'imprévisible. C'est ce qui fait que l'expérience peut avoir lieu, et c'est dans ce sens que l'expérience est ouverte à l'accidentel. L'imprévisible ne peut surgir qu'à partir du moment où l'on accepte qu'il peut y avoir un accident. Si on ne crée pas cet écart dans l'espace, c'est-à-dire si on ne recrée pas les conditions d'une expérience portée sur le réel en l'ouvrant, alors rien n'est possible (pour reprendre à l'inverse l'un des titres d'une œuvre de Laurent).

LAURENT GRASSO : Effectivement le plus dur c'est de produire une expérience. Bien souvent elle est de l'ordre de la citation ou de la récupération. Nombreux sont les artistes qui vont greffer à un moment leur travail sur un milieu, une situation sans aller plus loin. Pour moi ça ne sert à rien de nommer les choses. *Radio Ghost* n'est pas un film *sur* les fantômes. Ce qu'il faut c'est produire les conditions d'une expérience. Après on peut produire du rêve et du fantasme sur beaucoup de situations. Tout le problème vient du fait que l'on est dans une société qui a besoin de messages simples.

CLAIRE STAEBLER : Justement puisqu'on parle de productions d'expériences. Quel est l'impact des différentes expériences majeures du XXe siècle liées au son et à son enregistrement sur la musique et les arts plastiques ?

CHRISTOPHE KIHM : Ces expériences ont produit beaucoup de choses. Elles ont eu recours à différents instruments. Elles datent d'avant la radio, et débutent avec les premières techniques



d'enregistrement et de diffusion du son. Ça commence avec le téléphone. En 1920, Edison teste le phonographe en usine pensant que la diffusion du son peut augmenter les capacités de travail des ouvriers (cf. la musak ou ensuite l'ambient music). À la même époque, Edison conçoit un téléphone pour communiquer avec les morts !... L'une des premières destinations de l'enregistrement du son est l'archivage. Avec les archives sonores créées au XIX[e] siècle, on invente un lieu pour conserver la voix des vivants. (Il serait intéressant, à ce titre, de calculer combien de voix de morts on entend à la radio dans une journée. Nous sommes dans un environnement où les morts sont « vivants », et où les morts sont même plus facilement disponibles que les vivants.) Pour ce qui est de l'histoire du « spiritisme », on passe du médium humain – le médium, le mage, qui convoque les esprits lors de séances où ce dernier manifeste sa présence par des bruits –, à des appareils de mesure de fréquences et d'intensités – le micro, la bande magnétique –, qui permettent d'entendre les esprits parler. Les morts connaissent ainsi leur transition du « muet » au « parlant » grâce à l'évolution technique des appareils de captation. On peut désormais entendre la voix des morts.

CLAIRE STAEBLER : Les recherches de Konstantin Raudive et de Friedrich Jürgenson impliquent l'utilisation d'un appareil électronique pour communiquer avec l'au-delà et capter les voix des morts. Comment et pourquoi ces expériences, scientifiques au départ, ont-elles produit des expériences artistiques ?

CHRISTOPHE KIHM : Les deux grandes figures de l'enregistrement de la voix des morts sont en effet Jürgenson et Raudive, chacun d'entre eux utilisant des techniques très différentes. Pour Jürgenson, c'est le micro, et c'est réellement par accident, lors de la production d'un documentaire sur le chant des oiseaux, qu'il découvre des interférences : en fond sonore, on entend des voix qui produisent un langage composite. Il ne s'agit pas d'une langue en particulier, ce sont surtout des borborygmes émis à des vitesses très importantes. On perçoit des effets d'accélération et de détérioration de la langue. Deux hypothèses sont alors formulées : soit il y a plusieurs voix, soit l'esprit des morts est confus... Il y a altération de la conscience, ce qui fait que la parole du mort est assez brouillonne : les esprits sont donc relativement incohérents.
Raudive, lui, utilise la radio, et c'est lorsque le signal de la radio produit ce qu'on appelle du « bruit blanc » (c'est-à-dire lorsque ce signal est renvoyé vers lui-même) qu'on entend les voix des morts. Dans l'expérience de Raudive, les morts sont dans la radio, ils ne sont plus dans le monde réel. L'appareil technique devient un tombeau pour les voix... En réalité, la technique pour capter les voix des morts, c'est la saturation du bruit blanc, c'est-à-dire qu'en poussant le souffle émis par le bruit blanc à une certaine hauteur, on finit toujours par entendre quelque chose qui est de l'ordre du borborygme.
Beaucoup de gens, dans le domaine artistique, ont réutilisé cette technique pour produire des œuvres. Il y a, en effet, un geste courant de l'art qui consiste à se réapproprier les choses, puis à les détourner. La technique de Raudive a pu devenir par exemple un objet pop avec Mike Kelley : l'objet technique qui capte la présence des morts permettait alors de produire des rythmes avec lesquels faire danser les vivants. Le bruit blanc a été utilisé, de tout autre manière encore, dans des installations sonores par Carl Von Hausswolf.
Pour revenir à cette translation entre le médium humain et le médium technique, on peut remarquer que lorsque des artistes re-médiatisent une technique, comme le fait par exemple Mike Kelley, ils deviennent à leur tour des médiums. Je veux dire par là que lorsque l'artiste assume, dans son travail, la transmission entre des époques et des techniques, il prend la position de médium humain. C'est un jeu de déplacements et de réajustements.

RADIO COLOR STUDIO 2 2006
studio d'enregistrement (détail) | Palais de Tokyo | Paris

CLAIRE STAEBLER : Comment l'évolution des techniques d'enregistrement du son a-t-elle également modifié certaines pratiques artistiques ?

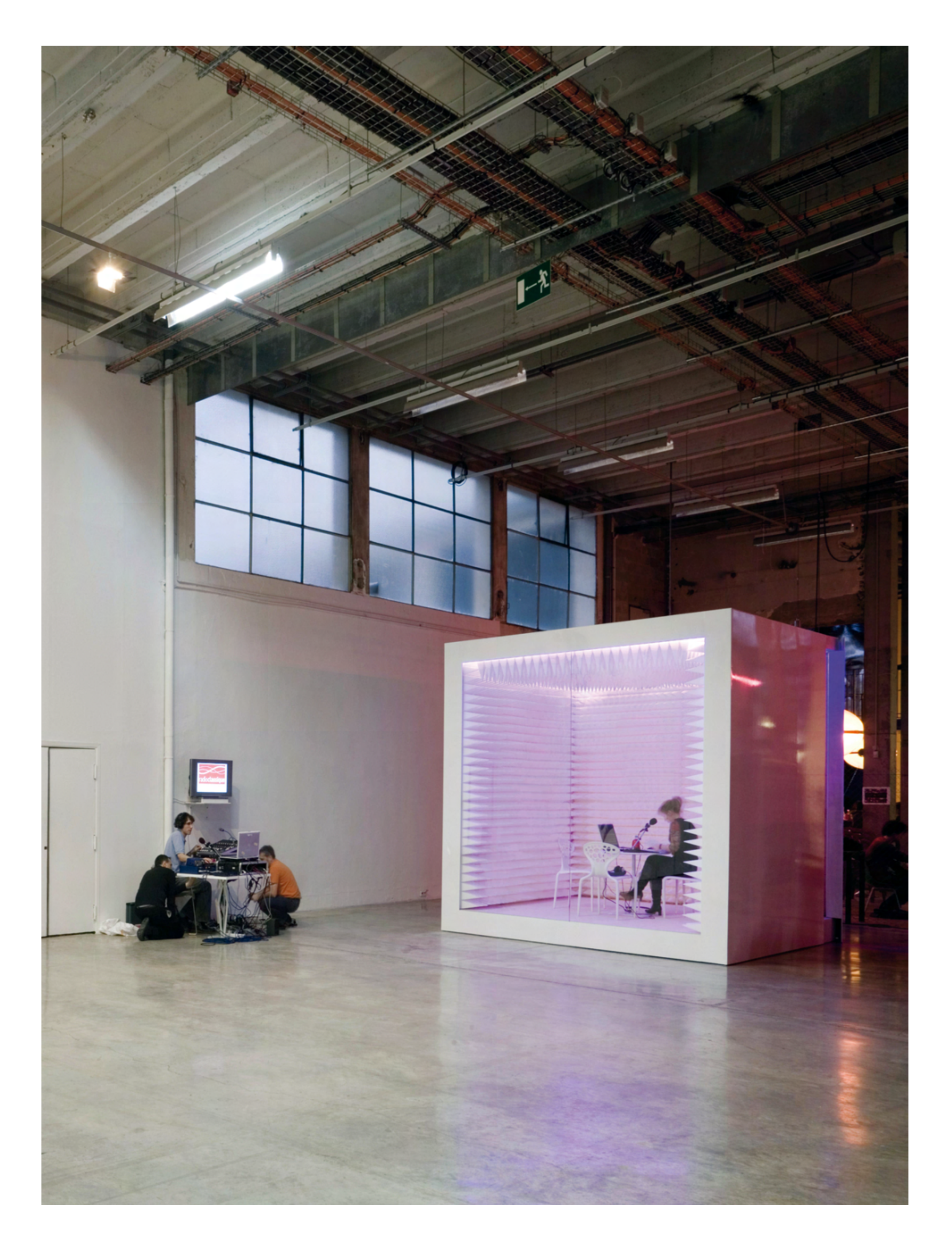
CHRISTOPHE KIHM : Pour faire court, il y a trois exemples assez révélateurs. D'abord avec Erik Satie, qui se considère comme « phonoscientifique » et non comme musicien. Un musicien compose de la musique, un phonoscientifique la diffuse ou la répète. Satie a notamment écrit, à la fin du XIXe siècle, une œuvre qui se présente comme suit : c'est une mélodie pour piano à répéter plus de 800 fois, ce qui, si on l'interprète, représente à peu près16 heures de jeu ininterrompu ! Cette boucle produit exactement le même effet qu'un sillon de vinyle fermé. C'est la première boucle de l'histoire de la musique. Satie, plus tard, produira aussi la « musique d'ameublement », une sorte de papier peint musical, de la musique de second plan pour orchestre. Avec cette seconde pièce, Satie comprend et met en pratique les changements qu'opèrent le phonographe et l'écoute dans la composition musicale.
Second exemple : l'utilisation du téléphone dans les tableaux de Moholy Nagy, les « tableaux téléphonés ». L'artiste passe commande, par l'intermédiaire d'un téléphone, d'un tableau constructiviste à une personne à l'autre bout de la ligne. Les interlocuteurs se communiquent les coordonnées de l'œuvre à reproduire par l'intermédiaire d'un langage graphique codé qui prend la forme d'un schéma, d'une grille. On est déjà dans l'art conceptuel avec ce schéma, ce patron de l'œuvre. On est, bien sûr, dans des questions de transmission électrique.
Troisième exemple : le travail sur le signal dans les premières installations de Nam Jun Paik qui connecte par exemple des bandes magnétiques avec des téléviseurs. Histoire de dysfonctionnement, d'incompatibilité, d'erreur dans la transmission, puisque le signal envoyé produit une perturbation dans le médium lui-même.
Toutes ces expériences ont un lien avec l'expérience scientifique. Leur « qualité scientifique » est discutable, mais elles sont liées à l'expérimentation. Il n'y a d'expérimentation possible qu'à partir du moment où le protocole retenu permet l'irruption d'événements imprévus. C'est dans ce sens qu'on peut parler d'expériences en art, dans un sens non métaphorique.

LAURENT GRASSO : On peut également se demander quel est le geste artistique aujourd'hui qui pourrait être pertinent et où faut-il se placer ? C'est assez facile de produire des œuvres sans penser la nature du geste qui les produit. Mais où faut-il se situer aujourd'hui ? Beaucoup d'attitudes sont pop : citations, déplacements, il y a même beaucoup cette attitude qui considère comme acquis le fait de faire référence à d'autres artistes et où les œuvres contiennent leur propre mode d'emploi.

CHRISTOPHE KIHM : On doit faire la différence entre une hache, si l'on s'en sert pour couper du bois, et une hache si l'on s'en sert pour fendre le crâne de quelqu'un. Comment est-ce qu'un outil peut devenir une arme ? Pour ce qui nous concerne, comment passer de la captation à la capture ? C'est dans les agencements que l'on opère dans un dispositif technique qu'un outil de captation peut devenir une arme de capture. C'est ici que le geste de l'artiste est fondamental. Puisque l'artiste, alors, s'insère dans un dispositif pour le transformer, pour en faire quelque chose d'autre. Laurent n'a inventé ni le micro ni la caméra, ce qu'il invente, c'est une manière de les utiliser pour fabriquer des pièges et produire ainsi des images et des sons qui ouvrent des mondes possibles.

LAURENT GRASSO : En Chine ces objets de captation (caméra, enregistreur, appareil photo…) avaient un autre sens, c'étaient des objets considérés comme illégaux. Les appareils de transmission y sont interdits, censurés. Cette situation a enclenché un scénario particulier. Ce fut également pour moi un moyen de construire un certain dispositif. Je pars toujours d'un contexte spécifique et le contexte de la Chine m'a inspiré *Radio Ghost*, de la même manière que le contexte du Maroc post-11 septembre m'a inspiré *Tout est Possible*.

CHRISTOPHE KIHM : Pour revenir à la radio, le développement du studio avec un matériel de captation aux possibilités très étendues est aussi intéressant. D'une part, c'est un lieu où l'on peut recevoir des signaux du monde entier, d'autre part on peut les reprendre et les rediffuser. Cela, si l'on veut, permet de traverser des mondes.



RADIO COLOR STUDIO 2 2006
studio d'enregistrement | Palais de Tokyo | Paris